SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12 AÑO IV Nº 160 3 • 12 • 2000

RADAR libros

FOTO: NICOLAS LERNER



Soñar, soñar

En noviembre de 1899 el editor vienés Franz Deuticke publica la primera edición de *La interpretación de los sueños* de Sigmund Freud, cuyo pie de imprenta –¿error o síntoma?– reza "noviembre de 1900". Destinado por ese deslizamiento cronológico a abrir un siglo, *La interpretación de los sueños* es, antes que uno de los fundamentos del psicoanálisis, un manual de lectura y un capítulo de la imaginería pop.

POR ALAN PAULS El 12 de junio de 1900, Freud le escribe a Fliess: "¿Crees tú realmente que algún día habrá sobre esta casa una placa de mármol en la que se pueda leer: *Es en esta casa donde el 24 de julio de 1895 se le reveló al doctor Sigmund Freud el misterio del sueño*?". Han pasado ya siete meses desde la publicación de *La interpretación de los sueños* y esa encarnizada mezcla de superhombre voraz y de resentido que es Freud rumia la idea de que acaso la posteridad le confiera el reconocimiento que el presente le niega. Ese flirteo con las deliciosas sanciones postreras no es nuevo en él; forma parte de su programa de pionero, donde se aparea al mismo tiempo con el entusiasmo y la ira, con la ambición y el desencanto, y es a menudo el móvil ciego, pero incondicional que impulsa los movimientos más arriesgados de su deseo de saber. En junio de 1900, sin embargo, el sueño de una posteridad justa parece responder también a una coyuntura desalentadora: la indiferencia con que el mundo acaba de recibir la aparición de su última obra; el libro que desnuda por primera vez la naturaleza, el funcionamiento y los entretelones singulares de una galaxia llamada Inconsciente.

Franz Deuticke, la casa editora de Viena, imprimió una edición de 600 ejemplares. Vendió 123 en las primeras seis semanas y apenas 228 en los dos años siguientes; recién agotará la tirada original al cabo de ocho largos años. Los artículos que reseñan el libro son raros o directamente desfavorables. El *Zeit*, el diario más importante de Viena, lo trata con desdén, y sólo el *Berliner Tageblatt* parece celebrar, aunque en tono cauteloso, la extraña clase de revolución que encierra. No hay indignación ni escándalos; al lado de la controversia que despertarán sólo cinco años más tarde los *Tres ensayos sobre la teoría sexual*, el efecto de la *Traumdeutung* –"un libro místico que da la espalda a la ciencia", como lo describieron los neurólogos más quisquillosos– es de una prodigiosa insipidez. No era ésa la recepción que Freud tenía en mente cuando en 1898, sumergido en su redacción, se regocijaba "interiormente por todas las 'agachadas de cabeza' que suscitarán las indiscreciones y las audacias que encierra", y tampoco la que hace prever la pompa desafiante del epígrafe de Virgilio con que finalmente lo encabezó: "Si no puedo convencer a los dioses superiores, conmoveré a los infernales". Sólo que en vez de resistir, polemizar o poner el grito en el cielo por sus hipótesis teóricas, los primeros lectores del libro se dedican a glosar las defecciones de su erudición. El 12 de noviembre, cuando la *Traumdeutung* lleva apenas ocho días en la calle, Freud escribe a Fliess: "Me señalan ahora errores ridículos (...) Escribí que Schiller había nacido en Marburg cuando nació en Marbach. Ya te he hablado del padre de Aníbal, al que llamé Asdrúbal en vez de Amílcar. No se trata de errores de memoria sino de desplazamientos y de síntomas. La crítica no encontrará nada mejor que hacer que subrayar esas cosas, que de negligencias no tienen nada". Buen ejemplo de la lógica tortuosa con la que Freud ya está experimentando: se equivoca "a propósito"; la crítica toma por simples errores lo que en realidad es síntoma puro –es decir: efecto de sentido– y lo que hace Freud, una vez más, es apostar a la posteridad: *diferir* la solución pública del enigma un par de años, hasta que la *Psicopatología de la vida cotidiana* (1901) establezca el marco conceptual en el que los "errores" ya no son vacíos de sentido sino efusiones fulgurantes de una significación que tiene lugar en otro lado. La *Psicopatología* ya está implícita en la *Traumdeutung*, pero sólo una operación de retroactividad permitirá leerla. ¿No es algo parecido a lo que hace Deuticke, el influenciable editor de Freud, cuando inscribe en la primera edición dellibro una fecha falsa –1900 en vez de 1899–, absolviéndolo de cerrar un siglo y "condenándolo", en cambio, a abrir otro?

Mucho antes de que Duchamp meta su *Urinoir* en una galería de arte, Freud entroniza una de las producciones más comunes y cotidianas del espíritu en el templo de la ciencia; haciendo del sueño su propio *ready made*, Freud se vuelve pop: democratiza la locura –"en el sueño nos comportamos como enfermos mentales"– y sofistica la experiencia común.



EL GABINETE DE FREUD EN VIENA

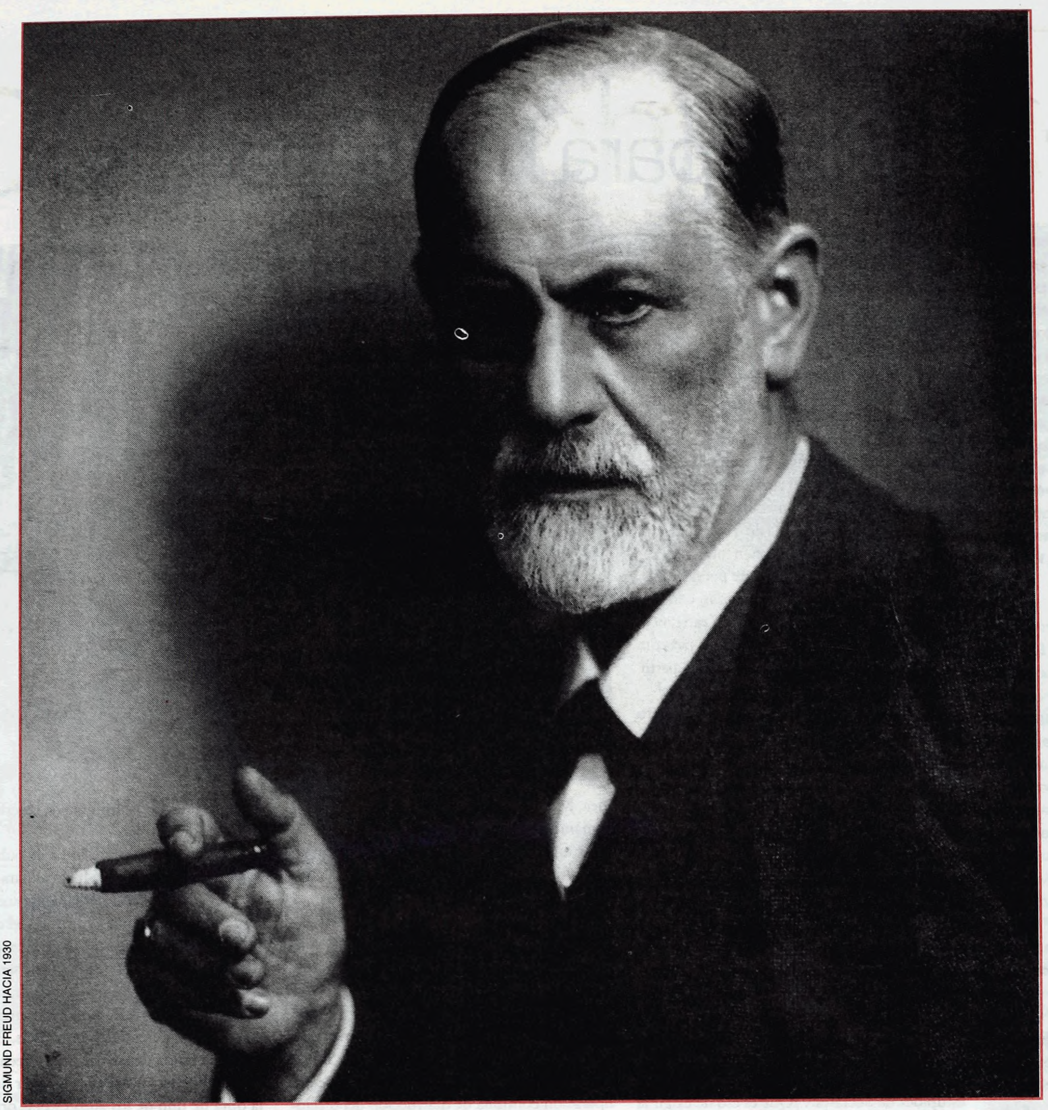
La posteridad –encarnada en el gobierno de la ciudad de Viena– recién realizó el anhelo freudiano a mediados de los años 80, cuando colocó la famosa placa de mármol en la villa Bellevue, un ex casino cercano a Kahlenberg donde la familia Freud solía pasar sus vacaciones a fines del siglo XIX. Lo que sucedió allí en julio de 1895 ya es un clásico de la mitología psi. En la noche del 23 al 24, Freud tiene el sueño de morbosa mundanidad que pasará a la historia como el "sueño de la inyección a Irma". Dedica todo el 24 a descifrarlo: lo recuerda, lo transcribe, lo despedaza en frases o secuencias de frases, pequeñas unidades significativas que asocia con hechos del presente o del pasado inmediato, y a medida que lo hace estallar, abriendo cada uno de sus poros a la idea, el recuerdo, el incidente o la emoción que atraen, Freud va marcando el pulso de una insistencia, la repetición de un elemento temático que parece sobrevivir a la dispersión, hasta que el texto del sueño termina, termina también su interpretación y Freud, tres años antes de sentarse a escribir *La interpretación de los sueños*, pone fin al primer análisis "completo" de un sueño propio.

El sueño de la inyección a Irma es el que abre de hecho el libro y el que lo redime de su primer capítulo, una abrumadora introducción histórica en la que Freud, tratando de despegarse de la tradición onirocrítica, de Artemidoro de Dalcis a Havelock Ellis, no hace más que evidenciar todo lo que le debe. Es un sueño emblemático por partida triple: el que Freud eligió para decidir cuándo su "libro de los sueños" había empezado a escribirse; el que la comunidad psicoanalítica parece invocar por reflejo cada vez que se menciona la palabra "sueño"; y también el que da el tono de todos los sueños que aparecerán a lo largo del libro, definiendo al mismo tiempo una narrativa, una estética y hasta una sociología oníricas muy particulares.

La acción del sueño transcurre en los amplios salones de Bellevue. Freud, que ofrece una recepción, reconoce entre sus invitados a Irma, una joven paciente sobre la que se abalanza para reprocharle que no haya aceptado la "solución". "Si todavía tienes dolores", le dice, "es exclusivamente por tu culpa". Pero Irma vuelve a quejarse ante él: la garganta y el estómago siguen doliéndole. Freud, inquieto, la ve pálida, teme haber pasado por alto "algo orgánico". La lleva junto a una ventana, le hace abrir la boca y descubre en el fondo de su garganta una gran mancha blanca y unas "singulares escaras grisáceas", cuya forma evoca la de los cornetes nasales. Freud llama a otro médico, M., también pálido, que confirma la observación. Se suman al improvisado simposio dos amigos de Freud, Otto y Leopoldo, y al percutir a Irma por encima de la blusa este último detecta "una zona de macidez y una parte de la piel infiltrada, en el hombro izquierdo". "Es una infección", diagnostica M., que tranquiliza enseguida a sus colegas: "No hay cuidado: sobrevendrá una disentería y se eliminará el veneno". Todos, de pronto, parecen conocer también el origen de la infección: es la inyección que terminó dando título al sueño, un preparado "a base de propil, propilena..., ácido propiónico..., trimetilamina" –Freud ve la fórmula en el sueño, "impresa en gruesos caracteres"– que Otto le inoculó algún tiempo atrás, sin advertir que la jeringa estaba sucia.

Más de cien años después de esta legendaria velada, todos somos hermeneutas profesionales y salvajes: para entender la clave del sueño nos basta con la información contextual que Freud consigna antes de transcribirlo. Irma es una histérica freudiana típica y en el verano de1895 acaba de terminar su cura "con un éxito parcial: quedó libre de su angustia histérica, pero no de todos sus síntomas somáticos". Otto, amigo de Freud, llega a Bellevue después de haberla visitado. "Está mejor, pero no del todo", dice. Freud se ofusca; toma las palabras de Otto como una crítica velada a la cura y la atribuye a la mala predisposición de la familia de Irma hacia el tratamiento. A la noche –la noche del 23 de julio–, Freud redacta la historia clínica de Irma para enviársela al doctor M., "la personalidad que solía dar el tono en nuestro círculo". El sueño –el primero de los "sueños de mala praxis" que recorren *La interpretación*, testimonio de la precaria cientificidad del psicoanálisis a fines del siglo XX–, despliega la paranoia de Freud, pero también la resuelve: no es él, Freud, el responsable de los dolores de Irma, sino Otto, el mismo Otto que la víspera martirizó a Freud con su observación insidiosa sobre el estado de Irma. "El sueño me venga de él", escribe Freud, "volviendo en contra suya sus reproches". Pero el sueño de la inyección a Irma es también el ombligo que comunica el texto de *La interpretación de los sueños* con la vida de Freud, con el proceso de su autoanálisis –que coincide con la etapa de escritura del libro– y con la relación transferencial que lo une al otorrinolaringólogo Fliess, fascinante *freak* del primer psicoanálisis que durante quince años funciona para Freud como el Gran Interlocutor de su investigación. Freud lo cita sin nombrarlo a propósito de la trimetilamina: "Y este buen amigo mío, que tan importante papel desempeña en mi vida, ¿no habrá de intervenir aún más en el conjunto de ideas de mi sueño? Desde luego: posee especialísimos conocimientos sobre las afecciones que se inician en la nariz o en las cavidades vecinas, y ha aportado a la Ciencia el descubrimiento de singularísimas relaciones de los cornetes nasales con los órganos sexuales femeninos (Las tres escaras grisáceas que advierto en la garganta de Irma)". Mucho del clima inquietante que se respira en la *Traumdeutung* –en los sueños, pero también fuera de ellos, en las infidencias, siempre controladas pero perturbadoras, con que Freud los glosa– proviene de Fliess, de su figura equívoca, siempre al borde del delirio, de sus teorías disparatadas y de la influencia *siniestra* que ejerce sobre Freud. Tal vez haya que matizar la versión según la cual la Irma del sueño fue en realidad Emma Eckstein, una paciente cuya mandíbula Freud, en el colmo de su amor de transferencia, confió al bisturí del intrépido Fliess, con los resultados del caso: impericia médica, una inflamación, una "hemorragia cataclísmica" –y Freud "encubre" a Fliess y Emma se hace psicoanalista. Pero es a Fliess –esta vez no al especialista en nariz sino al numerólogo– a quien Freud debe la idea de dejar el último capítulo de *La interpretación* sembrado de 2467 errores, cifra en la que Freud, al parecer, entreveía cierta clave sobre su retiro del mundo.

El resto –la extraña noche con luz, el racimo de médicos que, como en una versión vampírica de *La lección de anatomía*, se agolpan alrededor de la garganta de una mujer, la fusión de clínica y sexualidad, el modo casi gangsteril en que el cuerpo de médicos estrecha filas para ocultar un desliz que es como un vicio–, toda esa atmósfera tentadora y malsana, que por otro lado enrarece a la mayoría de los sueños narrados en *La interpretación*, es quizás obra de una forma onírica histórica, tan vulnerable a la moda, al tiempo y al gusto como las ficciones literarias, la ropa o la decoración de interiores: es la manera de soñar centroeuropea, finisecular, *secreto-dependiente*, la misma que puede leerse, por ejemplo, en las páginas de *Traumnovelle*, el libro que Stanley Kubrick adaptó en *Ojos bien cerrados* y con cuyo autor, el austríaco Arthur Schnitzler, contemporáneo célebre, Freud se negó siempre a entrevistarse, alegando que lo aterraba la idea de conocer a su doble. Es un onirismo *kitsch*, decadente y como enviciado, protagonizado por mujeres pálidas, siempre al borde de la convulsión, y por médicos maduros con brillos lúbricos en las pupilas, dispuestos no se sabe si a examinarlas, violarlas o reciclarlas en algún experimento novedoso, pero al mismo tiempo nada en él desafía demasiado las


SIGMUND FREUD HACIA 1930

convenciones de la vida diurna: es respetuoso de la continuidad, es cotidiano, es hasta ordinario. Guionista del *Freud* que John Huston nunca dirigió, Sartre, que pensaba incorporar al film muchos de los sueños de *La interpretación*, observaba con alguna extrañeza que no tenían "nada de fantástico ni de misterio" y recomendaba darles un tratamiento de imagen más realista que, por ejemplo, a la vida real de Freud.

*

Modelo de todos los sueños y las interpretaciones de la *Traumdeutung*, el de la inyección de Irma es el campo quirúrgico donde Freud depura sus ya clásicas tesis sobre el sueño. 1) El sueño no es un mero fenómeno orgánico ni una "reacción" psíquica: *tiene un sentido*, y por lo tanto se inserta sin problemas en la serie de actividades mentales de la vigilia; 2) el sentido del sueño es *realizar* un deseo (así, todo sueño se funda en el modelo del "sueño de comodidad": soñamos que nos levantamos para no tener que levantarnos, que bebemos cuando tenemos sed, etc.); 3) el sueño es la realización *disfrazada* de un deseo *reprimido*; la corrección de la tesis 2 refuta la objeción más común de la época –¿qué hacer, si soñar es satisfacernos, con los sueños penosos o angustiantes?–, obliga a introducir la distinción entre contenido manifiesto y contenido latente -el primero puede resultar penoso; el segundo es siempre el cumplimiento de un deseo– y despeja el camino para el gran descubrimiento freudiano de *La interpretación*: lo que importa no es tanto lo que el sueño es sino lo que *hace*, y lo que hace es deformar, trasponer, "traducir" el contenido latente al "idioma" del contenido manifiesto. Para hacer un sueño, dice Freud, hacen falta dos fuerzas: el deseo inconsciente y la fuerza que lo reprime, la *censura*, que decide que el deseo acceda a la conciencia pero disfrazado.

Si *La interpretación* puede leerse hoy como un texto esencialmente didáctico, vasta gramática excéntrica plagada de normas y ejemplos, recciones y usos, casos, reglas y excepciones, es porque lo que le interesa a Freud es lo mismo que hoy extenúa a sus lectores: no la naturaleza sino el *trabajo* del sueño, el mecanismo compulsivo que lo obliga siempre a seleccionar y apropiarse de materias primas (recuerdos, restos diurnos, impresiones) para faenarlas, procesarlas, transformarlas mediante ciertas técnicas privilegiadas (condensación, desplazamiento, figuración) hasta volverlas literalmente irreconocibles. Leemos el libro como quien se asoma a una fábrica nocturna y vemos a Freud –ese Taylor de la industria onírica– paseándose insomne por sus talleres, vigilando y codificando los métodos y las técnicas de trabajo, los cambios de la materia, el modo milagrosamente astuto en que esa usina sin patrón se fija propósitos y los cumple. Pero esa concepción laboriosa del sueño es sólo una de las caras nuevas del libro de Freud; la otra, que le es indisociable, es la *interpretación* propiamente dicha. Si el trabajo del sueño consiste en tejer, la interpretación desteje, separa los hilos que el sueño ha entrelazado, desmonta las piezas del disfraz con que el deseo se ha abierto paso a la conciencia. El sueño como máquina de trabajo sólo existe en relación con la interpretación como máquina de desciframiento.

> *La interpretación de los sueños* es de un onirismo kitsch, decadente y como enviciado, protagonizado por mujeres pálidas, siempre al borde de la convulsión, y por médicos maduros con brillos lúbricos en las pupilas, dispuestos no se sabe si a examinarlas, violarlas o reciclarlas en algún experimento novedoso.

En rigor, si Freud es el gran maestro de lectura del siglo XX, es porque lo que nos enseñó, básicamente, es una concepción *suspicaz* del sentido (de ahí que su lección traspasara las fronteras del psicoanálisis y germinara generosamente en campos como la filosofía, la teoría literaria, la teoría de la ideología o la lingüística, todos obnubilados por el problema de la significación). No hay sentido directo, dice Freud en *La interpretación de los sueños*; el sentido es desvío, sesgo, disfraz, oblicuidad: no algo que se da, que se presenta, sino algo que se construye siempre después, siempre tarde, y de la manera más paradojal: disipando las máscaras que lo configuran. "El sueño no pretende tener tanta importancia", escribió Freud, "pero sí es importante su valor teórico como modelo". A partir de *La interpretación*, el sueño accede al estrellato y se convierte en la vía regia al inconsciente: permite pasar *del otro lado* del sujeto con facilidad (el sueño como objeto de análisis reemplaza a la hipnosis como técnica), es un modelo perfecto para estudiar el funcionamiento de las formaciones del inconsciente (acto fallido, síntoma, alucinación, delirio) y es el mejor medio para convencer a los lectores de la existencia del inconsciente y la pertinencia del psicoanálisis. (Es el costado "arte conceptual" de la *Traumdeutung*: mucho antes de que Duchamp meta su *Urinoir* en una galería de arte, Freud entroniza una de las producciones más comunes y cotidianas del espíritu en el templo de la ciencia; haciendo del sueño su propio *ready made*, Freud se vuelve pop: democratiza la locura –"en el sueño nos comportamos como enfermos mentales"– y sofistica la experiencia común.)

Freud no dijo sólo que el sueño tiene un sentido; dijo sobre todo que todo sueño tiene una deuda con el sentido, y que esa deuda sólo puede saldarse por medio de la interpretación. Si exaltó nuestras pobres ficciones nocturnas fue para ungirnos como hermeneutas aficionados, pero *full time*, sabuesos convencidos de que lo decisivo nunca está en su lugar sino en otra parte, no importa que hablemos de un sueño, un juego de palabras, un texto del joven Marx, un programa de televisión, un cuadro o un número de quiniela. *La interpretación de los sueños* consagra al sueño como modelo del sentido a secas.



Un siglo más tarde, sin embargo, el sueño ya no es lo que era. Su destino, en más de un sentido, fue el mismo que el de muchas de las grandes invenciones de las vanguardias: una especie de victoria a lo Pirro, masiva, inapelable, completamente catastrófica. Del lado del psicoanálisis, su fuerza de irradiación fue apagándose a medida que se afirmaba su papel de modelo formal de las producciones inconscientes, mientras la religión jungiana, por su lado, se lo apropiaba para consolidar un tedioso reinado de profundidades, almas, misterios, símbolos universales e interpretaciones anagógicas. Podría haber resucitado más tarde, con el retorno a Freud promovido por Lacan, pero el sueño, aun en sus versiones más literales, seguía presentando un obstáculo difícil de sortear para el aparato significante lacaniano: el obstáculo de la *imagen*, ese callo fenomenológico. Comparado con el lapsus o el chiste, sus dos austeros ex compañeros de ruta, el sueño era demasiado visual (demasiado *histérico*) y estaba demasiado ligado al orden de la "experiencia" para proporcionar servicios eficaces a una causa enemiga del reino de lo visible.

Pero si el sueño triunfó masiva y culturalmente, hasta el extremo de volverse un póster más popular que los horóscopos o los pósters, fue precisamente gracias a su formidable dimensión icónica. O –mejor dicho– gracias a la campaña frenética con que empezaron a promoverla los surrealistas a partir de mediados de los años 20 (¿por qué no pensar en ciertos pintores –Dalí, Magritte, De Chirico– como en los Agulla & Baccetti de la onírica freudiana?). La historia del desencuentro entre Freud y los surrealistas es conocida: Freud los llamó "locos integrales"; Breton, tras describirlo como "un viejito insignificante", se burló de su "sala de espera, decorada con cuatro grabados débilmente alegóricos". Lo que importa, sin embargo, es que al recuperar del sueño su potencia imaginaria, su "figurabilidad", el surrealismo, nacido para ser mirado, retomaba, multiplicándola al infinito, la operación pop que Freud había ejecutado por primera vez. Los cielos de Magritte, los espacios vacíos de De Chirico, los relojes derretidos, el ballet de puertas abriéndose que Dalí diseñó para los sueños de Gregory Peck en *Cuéntame tu vida*... De esa retórica incipiente a la onírica generalizada del clip hay un largo puñado de décadas, pero nada que soñando no se reduzca al polvo de un segundo. El sueño, que Freud hizo nacer como una trama de hilos múltiples, se ha vuelto estampa, cristal plástico, estereotipo. Una superficie sin "otro lado", menos atormentada, sin duda, pero también más inocua. Hace un siglo *La interpretación de los sueños* nos dio el derecho a la demencia; reducido a esa condición plana y satinada; el sueño, hoy, nos convierte a todos en artistas de buen gusto.♣



NOTICIAS DEL MUNDO

Hay cosas que no se saben y que está mal que no se sepan. Por ejemplo, ésta: la Organización Mundial de la Salud ha declarado a la década que estamos viviendo como "la década del hueso, la artrosis y la osteoporosis". No es casual, pues, que la editorial especializada AP (Americana de Publicaciones), en colaboración con el laboratorio Sidus, se hayan puesto rápidamente a la vanguardia de las investigaciones óseas con el lanzamiento de *Reumatología*, el primer libro de referencia en su género editado en la Argentina. En la obra, que lleva prólogo y coordinación general de José Maldonado Cocco, participaron 88 reumatólogos de todo el país y fue presentada por Armando Maccagno, de la Academia Nacional de Medicina.

"El libro no está en crisis", dijo Guillermo Schavelzon, agente literario de Ernesto Sabato, Mario Benedetti y Angeles Mastretta, entre otros gloriosos nombres de las letras latinoamericanas, en la Feria Internacional del Libro de Miami clausurada hace unos días. "Los cambios tecnológicos", agregó, "significan un proceso de transformación que enriquece, amplía y democratiza las posibilidades de divulgación de la creación, el ocio y el conocimiento". En cuanto a la función del agente literario, Schavelzon puntualizó que es un "intérprete o mediador entre los códigos del escritor y los de ese nuevo empresario-editor (que habla mayormente de negocios). El agente tiene que poder hablar de literatura con uno y de negocios con otro. Debe hacerlo con ética, pero sin pudor".

El presidente checo, Vaclav Havel, fue galardonado con el Gran Premio de la Academia Universal de las Culturas, creada en 1992 por el Premio Nobel de la Paz Elie Wiesel, por su "obra literaria excepcional" y su "acción política histórica". Dotado de 500.000 francos (unos 70.000 dólares), este premio está destinado a laurear la obra de una persona o institución que haya contribuido a "la lucha contra la intolerancia, la xenofobia, la discriminación de las mujeres, el racismo, el antisemitismo, la miseria o la ignorancia". Vaclav Havel es autor de numerosos ensayos y obras de teatro, entre las cuales *La creciente dificultad de concentrarse, El garden party, Audiencia* o *Petición* son sus más conocidas.

El realizador francés Yannick Bressan, de 28 años, presentará en estreno mundial una nueva adaptación de la obra medieval *Le martyre de St. Etienne*. La puesta, que podrá verse de martes a jueves en un teatro de Estrasbrugo, será grabada digitalmente y procesada por el Centro para Medios y Arte de Kar-lsruhe y podrá verse a través de Internet, en directo, entre las 19.30 y las 20.15 GMT en la dirección **http://e-toiler.com**. Salvo el final (porque, como se sabe, para llegar a mártir hay que estar primero muerto), los internautas podrán sugerir cambios a la obra.

El próximo 6 de diciembre llegará a Buenos Aires el filósofo francés Jean Baudrillard, quien inaugurará la I Bienal Internacional de Arte de Buenos Aires en el Museo Nacional de Bellas Artes (Avenida del Libertador 1473).

Con organización del Institute for the Study of Economic Culture y New York University in Buenos Aires, los próximos 8 y 9 de diciembre se realizará en la sede de la segunda institución el Encuentro Internacional sobre Globalización "Nuevas perspectivas para el nuevo milenio". Participarán del seminario Mariano Plotkin (director de NYU in Buenos Aires), invitados internacionales de Estados Unidos, Europa y Africa y destacadas figuras locales, como Pablo Kreimer, Elvira Arnoux y Jorge Myers, entre otros.

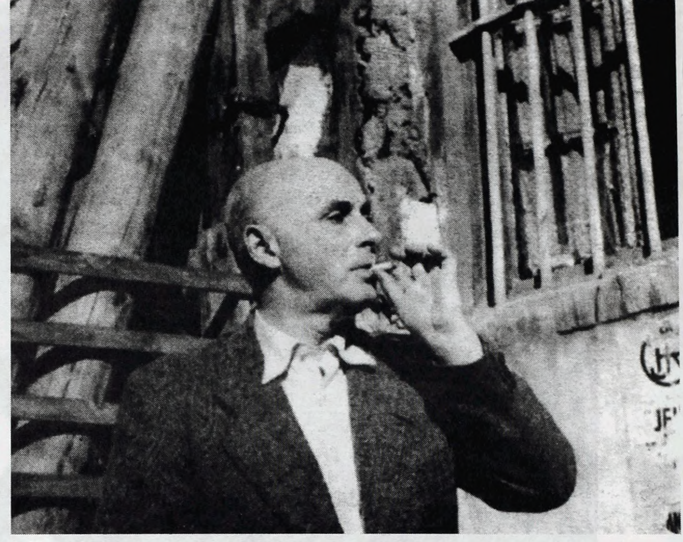
Trucos para hacer poemas

MÉTODOS
Francis Ponge
trad. Silvio Mattoni
Adrián Hidalgo Editora
Buenos Aires, 2000
302 págs. $ 20

POR ARIEL SCHETTINI Francis Ponge es un hombre que se detuvo en esa delgada línea que separa la tierra del lenguaje para mirar a uno y otro lado, como Adán, y volver a definir todas las cosas. Su rechazo a la metafísica, la estética, la filosofía y, claro, la poesía, lo llevó a emprender un viaje personal completamente inútil y, al mismo tiempo, absolutamente poético. De allí que sus textos parezcan comenzar, como quien dice, en media res. Porque en cada momento somete a prueba todos los sistemas concebibles de pensamiento. Por ejemplo, a partir de un jabón, un vaso de agua, una cosa cualquiera, que por efecto del nombrar se convierte en única. Como el proyecto infinito de Ponge es una verificación de los sistemas que anudan las cosas al lenguaje que las expresa, puede empezar por cualquier parte, por cualquier fragmento del mundo, por cualquier cosa.

Sería pretencioso para Ponge decir que las cosas a las que se aplica son "objetos". En la palabra "objeto" ya hay una cantidad de decisiones y determinaciones que lo saturan de sentidos y de "mundo". Ponge parte de la individualidad más inseparable, del átomo de sentido, puesto que su "objeto" es en realidad aquello que se debe contar de a uno sin posibilidad de someterlo a ninguna regla, vara ni medida: la poesía.

Por eso Ponge puede hablar de "una cierta estupidez de Sócrates". ¿Qué es eso de exigir al lenguaje que exprese su propio sentido? ¿Qué es eso de insultar a los poetas por su ignorancia acerca de su logos? ¿No es un *sensus communis* que si alguien nombra algo lo hace literalmente y en todos los sentidos? ¿Por qué Sócrates exigió a los poetas y, en general a los artistas, una definición de su acción fuera de la que ellos daban propiamente? La gran guerra entre Sócrates y Ponge (un epicúreo o un estoico del siglo XX) se declara en el momento en el que Ponge decide oponerse a las ideas. Ninguna



idea. Más bien, diría Ponge en el colmo de su romanticismo, tomar el partido de las cosas; dejar que las cosas se expresen una a una y ver su distribución estratégica, su posición táctica, su uso, su valor, su material, sus atributos lingüísticos, su sonoridad, su mutismo y su eternidad. Lo contrario de Sócrates: lo permanente jamás estará en las ideas, sino en la tierra, en la cosa.

Alguien diría que esa operación con el lenguaje, nombrar al mundo minuciosamente, cosa por cosa, ya la hizo el diccionario. Sin embargo Ponge, desde las antípodas, hace una operación continua de destrucción del diccionario. Corroe sus lados flacos, devela sus canteras de "ideas" y lo trata con el mismo respeto e ironía con la que se habla de "el mejor alumno", el que tomó por verdaderas todas las mentiras. Casi no hay palabra que asalte a Ponge que no sea consultada y subvertida en el diccionario, son sus "autoridades" mudas y su falta de percepción de un "orden verdadero" (es decir, propio) y no hay entrada de diccionario en la que Ponge no pueda leer sus potencialidades "mágicas", un nuevo orden del mundo, una nueva armonía de las esferas, una música impensable.

El libro de Ponge que acaba de publicarse, *Métodos*, es un excelente manual para poetas y lectores que quieren no solamente acercarse a los sistemas de lectura y escritura del autor, sino para aquellos que buscan una perspectiva a partir de la cual toda poesía puede ser legible. Mediante diarios (escritos en Africa, para continuar el cortejo entre la poesía francesa y las colonias), conferencias y entrevistas, Ponge dibuja una trama de asociaciones y rechazos que permiten al lector encarar, a partir de aquí, la obra de uno de los autores más originales y explosivos del siglo XX. Como se trata de una especie de Rey Midas que se acerca a las cosas y las transforma completamente, en este libro tenemos la oportunidad de ver ese proceso desde el lado de la producción. Cómo hacen esos pequeños objetos de la vida cotidiana (el vaso de agua, el hombre, el caballo, etc.) para volverse objetos de la argumentación más asombrosa es parte de la magia que se nos propone en este libro: mirar desde la perspectiva del truco.♣

Un juego de dos

TOTEMISMO Y OTROS POEMAS
Charles Simic
trad. María Negroni
Alción
Córdoba, 2000
66 págs. $ 10

POR SANTIAGO FERREYRA La línea que da apertura al séptimo poema de *Totemismo* bien puede ser una sugerencia de lectura y una propuesta de relación con el trabajo de Cornell, el artista cuya obra (ver *Radarlibros* del 15-10) es el pretexto del libro. Esta línea sentencia: "En aquellos tiempos se hablaba de *la belleza* y de *la verdad*". Sí, pero eran tiempos anteriores a los de Charles Simic y a los de la escritura de esta serie de poemas en prosa. Eran tiempos anteriores también a los de la producción de la obra plástica de Joseph Cornell. Sí, eso era antes. Antes que la continuidad (entre la belleza y la verdad) ocupara el centro de la escena y se convirtiera en ineludible tema de reflexión y de toda referencia.

En la obra de Cornell –que consiste en cajas que encierran juguetes, pájaros, fachadas, carteles– hay una evolución de la tensión plástica que los cada vez menos numerosos elementos crean con el espacio. Que Simic haya escrito estos poemas en prosa tiene la doble intención de ritmar el diagrama de los poemas con la forma de las cajas de Cornell y la de reordenar estas últimas para encontrar una salida –una actualidad– al "vaciamiento" al que Cornell estaba sometiendo su obra, que iba lentamente progresando de las cajas con galerías de pájaros, armas y recortes en estentórea yuxtaposición de colores a la inmersión de pocos objetos en fondos apenas más que monocromáticos.

Esta lectura de las cajas de Cornell que se nuclea en la experiencia y el trabajo de los que son testigos "Juguete secreto" y "Totemismo" encuentra en el primero de esos poemas el tono del que parte Charles Simic: "Todo en su mundo es un secreto y los juegos son aún el juego del amor, el juego de las escondidas y el juego frío de la soledad".

Pero la razón que se despliega en este libro es que ese sentido no puede ya quedarse quieto, no puede dejar aquietar y callarse ese movimiento –que sería Cornell– y en una sentida toma de posición, recurriendo al icono del hotel, de la estancia pasajera –como anota en el prólogo María Negroni–, el poeta lo muestra migratorio. Prometido, se diría.

El último poema del libro incluye una entrada de diario personal. Es su conclusión, pero es una entrada particular. No la última entrada de un diario, ni una nocturna, ni una vuelta del viaje que lo hizo quedar al escritor/plástico en los hoteles, sino una que tiene lugar una mañana: ésa en la que estoy escribiendo. ¿Cuál, la del rotundo amanecer de escribir?

"Totemismo", el poema que da título al libro, tiene un fragmento de constitución distinta de la de casi todos los demás textos. Un pasaje con este tono: "El arte siempre habla de la añoranza del Uno por el Otro. Huérfanos que somos, nos hermanamos con lo primero que surge. La tarea del arte es transformar lenta, penosamente, el Uno en el Otro". Y sí, éstos son nuestros tiempos. Son tiempos en los que ya no hablamos de "belleza" y de "verdad". Pero los atravesamos con una convicción. Melancolía no es el único tono de la poesía, pero los demás ruedan lentamente a su compañía.♣

NOTICIAS DEL MUNDO



◈ Hay cosas que no se saben y que está mal que no se sepan. Por ejemplo, ésta: la Organización Mundial de la Salud ha declarado a la década que estamos viviendo como "la década del hueso, la artrosis y la osteoporosis". No es casual, pues, que la editorial especializada AP (Americana de Publicaciones), en colaboración con el laboratorio Sidus, se hayan puesto rápidamente a la vanguardia de las investigaciones óseas con el lanzamiento de *Reumatología*, el primer libro de referencia en su género editado en la Argentina. En la obra, que lleva prólogo y coordinación general de José Maldonado Cocco, participaron 88 reumatólogos de todo el país y fue presentada por Armando Maccagno, de la Academia Nacional de Medicina.

◈ "El libro no está en crisis", dijo Guillermo Schavelzon, agente literario de Ernesto Sabato, Mario Benedetti y Angeles Mastretta, entre otros gloriosos nombres de las letras latinoamericanas, en la Feria Internacional del Libro de Miami clausurada hace unos días. "Los cambios tecnológicos", agregó, "significan un proceso de transformación que enriquece, amplía y democratiza las posibilidades de divulgación de la creación, el ocio y el conocimiento". En cuanto a la función del agente literario, Schavelzon puntualizó que es un "intérprete o mediador entre los códigos del escritor y los de ese nuevo empresario-editor (que habla mayormente de negocios). El agente tiene que poder hablar de literatura con uno y de negocios con otro. Debe hacerlo con ética, pero sin pudor".

◈ El presidente checo, Vaclav Havel, fue galardonado con el Gran Premio de la Academia Universal de las Culturas, creada en 1992 por el Premio Nobel de la Paz Elie Wiesel, por su "obra literaria excepcional" y su "acción política histórica". Dotado de 500.000 francos (unos 70.000 dólares), este premio está destinado a laurear la obra de una persona o institución que haya contribuido a "la lucha contra la intolerancia, la xenofobia, la discriminación de las mujeres, el racismo, el antisemitismo, la miseria o la ignorancia". Vaclav Havel es autor de numerosos ensayos y obras de teatro, entre las cuales *La creciente dificultad de concentrarse, El garden party, Audiencia* o *Petición* son sus más conocidas.

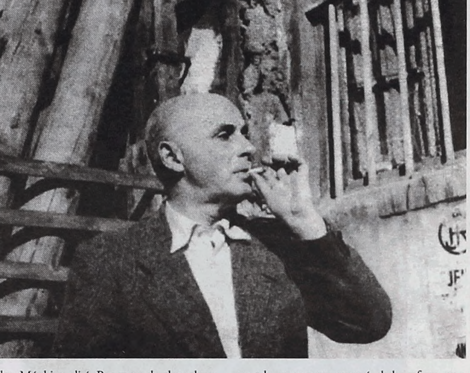
◈ El realizador francés Yannick Bressan, de 28 años, presentará en estreno mundial una nueva adaptación de la obra medieval *Le martyre de St. Etienne*. La puesta, que podrá verse de martes a jueves en un teatro de Estrasbrugo, será grabada digitalmente y procesada por el Centro para Medios y Arte de Kar-lsruhe y podrá verse a través de Internet, en directo, entre las 19.30 y las 20.15 GMT en la dirección **http://e-toiler.com**. Salvo el final (porque, como se sabe, para llegar a mártir hay que estar primero muerto), los internautas podrán sugerir cambios a la obra.

◈ El próximo 6 de diciembre llegará a Buenos Aires el filósofo francés Jean Baudrillard, quien inaugurará la I Bienal Internacional de Arte de Buenos Aires en el Museo Nacional de Bellas Artes (Avenida del Libertador 1473).

◈ Con organización del Institute for the Study of Economic Culture y New York University in Buenos Aires, los próximos 8 y 9 de diciembre se realizará en la sede de la segunda institución el Encuentro Internacional sobre Globalización "Nuevas perspectivas para el nuevo milenio". Participarán del seminario Mariano Plotkin (director de NYU in Buenos Aires), invitados internacionales de Estados Unidos, Europa y Africa y destacadas figuras locales, como Pablo Kreimer, Elvira Arnoux y Jorge Myers, entre otros.

Trucos para hacer poemas

MÉTODOS
Francis Ponge
trad. Silvio Mattoni
Adrián Hidalgo Editora
Buenos Aires, 2000
302 págs. $ 20



POR ARIEL SCHETTINI Francis Ponge es un hombre que se detuvo en esa delgada línea que separa la tierra del lenguaje para mirar a uno y otro lado, como Adán, y volver a definir todas las cosas. Su rechazo a la metafísica, la estética, la filosofía y, claro, la poesía, lo llevó a emprender un viaje personal completamente inútil y, al mismo tiempo, absolutamente poético. De allí que sus textos parezcan comenzar, como quien dice, en media res. Porque en cada momento somete a prueba todos los sistemas concebibles de pensamiento. Por ejemplo, a partir de un jabón, un vaso de agua, una cosa cualquiera, que por efecto del nombrar se convierte en única. Como el proyecto infinito de Ponge es una verificación de los sistemas que anudan las cosas al lenguaje que las expresa, puede empezar por cualquier parte, por cualquier fragmento del mundo, por cualquier cosa.

Sería pretencioso para Ponge decir que las cosas a las que se aplica son "objetos". En la palabra "objeto" ya hay una cantidad de decisiones y determinaciones que lo saturan de sentidos y de "mundo". Ponge parte de la individualidad más inseparable, del átomo de sentido, puesto que su "objeto" es en realidad aquello que se debe contar de a uno sin posibilidad de someterlo a ninguna regla, vara ni medida: la poesía.

Por eso Ponge puede hablar de "una cierta estupidez de Sócrates". ¿Qué es eso de exigir al lenguaje que exprese su propio sentido? ¿Qué es eso de insultar a los poetas por su ignorancia acerca de su logos? ¿No es un *sensus communis* que si alguien nombra algo lo hace literalmente y en todos los sentidos? ¿Por qué Sócrates exigió a los poetas y, en general a los artistas, una definición de su acción fuera de la que ellos daban propiamente? La gran guerra entre Sócrates y Ponge (un epicúreo o un estoico del siglo XX) se declara en el momento en el que Ponge decide oponerse a las ideas. Ninguna idea. Más bien, diría Ponge en el colmo de su romanticismo, tomar el partido de las cosas; dejar que las cosas se expresen una a una y ver su distribución estratégica, su posición táctica, su uso, su valor, su material, sus atributos lingüísticos, su sonoridad, su mutismo y su eternidad. Lo contrario de Sócrates: lo permanente jamás estará en las ideas, sino en la tierra, en la cosa.

Alguien diría que esa operación con el lenguaje, nombrar al mundo minuciosamente, cosa por cosa, ya la hizo el diccionario. Sin embargo Ponge, desde las antípodas, hace una operación continua de destrucción del diccionario. Corroe sus lados flacos, devela sus canteras de "ideas" y lo trata con el mismo respeto e ironía con la que se habla de "el mejor alumno", el que tomó por verdaderas todas las mentiras. Casi no hay palabra que asalte a Ponge que no sea consultada y subvertida en el diccionario, son sus "autoridades" mudas y su falta de percepción de un "orden verdadero" (es decir, propio) y no hay entrada de diccionario en la que Ponge no pueda leer sus potencialidades "mágicas", un nuevo orden del mundo, una nueva armonía de las esferas, una música impensable.

El libro de Ponge que acaba de publicarse, *Métodos*, es un excelente manual para poetas y lectores que quieren no solamente acercarse a los sistemas de lectura y escritura del autor, sino para aquellos que buscan una perspectiva a partir de la cual toda poesía puede ser legible. Mediante diarios (escritos en Africa, para continuar el cortejo entre la poesía francesa y las colonias), conferencias y entrevistas, Ponge dibuja una trama de asociaciones y rechazos que permiten al lector encarar, a partir de aquí, la obra de uno de los autores más originales y explosivos del siglo XX. Como se trata de una especie de Rey Midas que se acerca a las cosas y las transforma completamente, en este libro tenemos la oportunidad de ver ese proceso desde el lado de la producción. Cómo hacen esos pequeños objetos de la vida cotidiana (el vaso de agua, el hombre, el caballo, etc.) para volverse objetos de la argumentación más asombrosa es parte de la magia que se nos propone en este libro: mirar desde la perspectiva del truco.♣

Un juego de dos

TOTEMISMO Y OTROS POEMAS
Charles Simic
trad. María Negroni
Alción
Córdoba, 2000
66 págs. $ 10

POR SANTIAGO FERREYRA La línea que da apertura al séptimo poema de *Totemismo* bien puede ser una sugerencia de lectura y una propuesta de relación con el trabajo de Cornell, el artista cuya obra (ver *Radarlibros* del 15-10) es el pretexto del libro. Esta línea sentencia: "En aquellos tiempos se hablaba de *la belleza* y de *la verdad*". Sí, pero eran tiempos anteriores a los de Charles Simic y a los de la escritura de esta serie de poemas en prosa. Eran tiempos anteriores también a los de la producción de la obra plástica de Joseph Cornell. Sí, eso era antes. Antes que la continuidad (entre la belleza y la verdad) ocupara el centro de la escena y se convirtiera en ineludible tema de reflexión y de toda referencia.

En la obra de Cornell –que consiste en cajas que encierran juguetes, pájaros, fachadas, carteles– hay una evolución de la tensión plástica que los cada vez menos numerosos elementos crean con el espacio. Que Simic haya escrito estos poemas en prosa tiene la doble intención de ritmar el diagrama de los poemas con la forma de las cajas de Cornell y la de reordenar estas últimas para encontrar una salida –una actualidad– al "vaciamiento" al que Cornell estaba sometiendo su obra, que iba lentamente progresando de las cajas con galerías de pájaros, armas y recortes en estentórea yuxtaposición de colores a la inmersión de pocos objetos en fondos apenas más que monocromáticos.

Esta lectura de las cajas de Cornell que se nuclea en la experiencia y el trabajo de los que son testigos "Juguete secreto" y "Totemismo" encuentra en el primero de esos poemas el tono del que parte Charles Simic: "Todo en su mundo es un secreto y los juegos son aún el juego del amor, el juego de las escondidas y el juego frío de la soledad".

Pero la razón que se despliega en este libro es que ese sentido no puede ya quedarse quieto, no puede dejar aquietar y callarse ese movimiento –que sería Cornell– y en una sentida toma de posición, recurriendo al icono del hotel, de la estancia pasajera –como anota en el prólogo María Negroni–, el poeta lo muestra migratorio. Prometido, se diría.

El último poema del libro incluye una entrada de diario personal. Es su conclusión, pero es una entrada particular. No la última entrada de un diario, ni una nocturna, ni una vuelta del viaje que lo hizo quedar al escritor/plástico en los hoteles, sino una que tiene lugar una mañana: ésa en la que estoy escribiendo. ¿Cuál, la del rotundo amanecer de escribir?

"Totemismo", el poema que da título al libro, tiene un fragmento de constitución distinta de la de casi todos los demás textos. Un pasaje con este tono: "El arte siempre habla de la añoranza del Uno por el Otro. Huérfanos que somos, nos hermanamos con lo primero que surge. La tarea del arte es transformar lenta, penosamente, el Uno en el Otro". Y sí, éstos son nuestros tiempos. Son tiempos en los que ya no hablamos de "belleza" y de "verdad". Pero los atravesamos con una convicción. Melancolía no es el único tono de la poesía, pero los demás ruedan lentamente a su compañía.♣

Cuentos chinos



CUENTOS EXTRAORDINARIOS DE LA CHINA MEDIEVAL
Gan Bao
ed. y trad. de Yao Ning y Gabriel García Noblejas
Ediciones Lengua de Trapo/ Océano
Madrid, 2000
150 páginas $ 18

POR GUILLERMO SACCOMANNO Una posible primera pregunta que se plantea frente a esta selección narrativa del *Soushenji* es cómo se lee hoy en Occidente todo material procedente de la amplia e inabarcable literatura oriental. Quizá haya algunas aproximaciones válidas. Una podría consistir en los rescates de cierto aura poética de parte de Brecht: lo que va desde las pequeñas fábulas de *El señor Keuner*, emulando los koan zen, hasta el célebre poema "Leyenda sobre el origen del libro *Tao Te King*, dictado por Lao Tsé en el camino del exilio". Si a Brecht le importaba esta literatura se debía al empleo pedagógico de la parábola y también a la puesta en crisis de la concepción romántica de autoría como propiedad privada. El impacto de lo oriental fue una marca no menos considerable en la literatura *beat* norteamericana (Kerouac & Co.), aplicada como mística de la libertad. No menos fuerte fue el efecto ejercido en la narrativa de Salinger, el especialista en problemas de adolescencia que entendió el zen como etapa superior de la pureza. Más acá, esta literatura, con sus epifanías, deslumbró a Borges, quien encontró recetas para la construcción de argumentos y la creación de haikus, esa forma tan estricta en su brevedad como ambiciosa en su objetivo de producir nada menos que una revelación. Malversada por el conductismo voluntarista de la *new age*, el problema de la narrativa como "enseñanza", casi una constante en la literatura oriental, ha confundido la dialéctica con paradoja.

Si esta *Antología del Soushenji* atrae entonces en más de un sentido es porque viene a plantear una lectura de asombros y a resignificar a la vez a una buena cantidad de escritores del siglo pasado, que detectaron en esta narrativa una fuente considerable de inspiración.

No se sabe demasiado de Gan Bao, el autor que compiló estos cuentos. Apenas se tiene conocimiento de que tuvo una cuna aristocrática, una destacable actividad pública en la dinastía Jin (265-420) y fue encargado del Departamento Imperial de Historia. En esta función recibió el pedido de escribir una historia de la dinastía. A Gan Bao se le atribuyen diez capítulos del *Libro de los cambios* (más famoso como *I Ching*), el *Libro de los ritos de la dinastía Zhou* y las addendas biográficas al *Clásico de primavera*. De esta producción, perdida en su totalidad, perduró sólo el *Soushenji*, recopilación de mitos y leyendas fantásticas, una obra vastísima, cifrada en cuatrocientos sesenta y cuatro textos, de los que esta selección presenta ochenta y tres. El criterio selectivo es atinado: evita una repetición de tramas que volvería monótona la aproximación.

Perros que hablan vaticinando desgracias, jinetes decapitados retornando a sus fortalezas, amantes y maridos que vuelven de la tumba para hacer el amor a sus mujeres, insectos que favorecen la recuperación de fortunas, teorías sobre platos mágicos y la movilidad de las montañas son solamente algunas de las situaciones que estos cuentos desarrollan con una parquedad notable –soporte firme de una potencia expresiva que prueba que menos es más– y que justifican el "extraordinario" del título. Y todo siempre en el marco de una cotidianidad donde lo sobrenatural se integra sin forzamientos.

Si la buena literatura fantástica suele apoyarse en el registro de lo cotidiano, haciendo que lo maravilloso estalle de modo verosímil, los cuentos del *Soushenji* cumplen eficazmente con esta ley. Gan Bao no compuso esta obra increíble con un afán literario sino notarial e investigativo. Buscó tanto en libros antiguos como en relatos orales de su estricta contemporaneidad. La noción de autor en tiempos de Gan Bao difería bastante de las diferenciaciones actuales entre un escritor de verdad y un burócrata de la literatura. En tiempos de Gan Bao, el autor podía prescindir tranquilamente de la originalidad como característica. Hubo artistas que firmaban una piedra encontrada en un monte. Y esa piedra se daba por escultura (cualquier semejanza con una instalación de vanguardia no es pura coincidencia, sino agotamiento de recursos).

Gan Bao, en su trabajo de campo, fue consciente de las modificaciones sociales e ideológicas de su época. En el *Soushenji* se incluyen el debilitamiento del confucionismo como patrón moral de los poderes centrales, la incorporación de religiones extranjeras con ruedas y mandalas que se corporiza en el budismo, la revitalización del taoísmo entendido como doctrina oscura que genera obras artísticas importantes y, finalmente, la escuela cosmológica –denominada también del "yin" y el "yang"– con sus médicos, botánicos, quiromantes y astrólogos. Gan Bao tomó textos de aquí y allá, reunió mitos y leyendas con obsesión acumuladora. Y el resultado maravilloso fue el *Soushenji*, una arqueología regocijante que es una y varias a la vez.♣

EL EXTRANJERO

LICKS OF LOVE
JOHN UPDIKE
Alfred Knopf
Nueva York, 2000
360 págs. $ 25

El tiempo pasa y cada cual atiende su juego. La publicación de una reciente biografía de Saul Bellow firmada por James Atlas ha servido, entre otras cosas, para clarificar el estado y la situación de los superhéroes de la literatura norteamericana. Así, Bellow se ha convertido en un amargo apocalíptico (un Sabato con talento, digamos); Norman Mailer en una especie de perpetuo e impredecible adolescente; Gore Vidal aparece como una suerte de mix entre Valmont y Madame de Merteuil; Philip Roth es un milagro cada vez más poderoso, cuyo talento parece no tener límites y, por supuesto, John Updike siempre sonriendo y publicando –mínimo– un libro al año –novela, cuentos, ensayo, no importa qué– con un nivel de calidad parejo y siempre alto. Son muchos los que lo odian por su puntual prolijidad, por su talento a la hora de un naturalismo que combina la elegancia de un retratista con la bestialidad de un rayo X, por hacer cada vez mejor lo que mejor hace. Con su cara de pájaro y su sonrisa ancha, Updike es un mix entre el fulminante Nexus 6 de *Blade Runner* y el Arnold bueno y metálico de *Terminator 2*: lírico, implacable y sentimental. *Licks of Love* –luego de un período un tanto experimental con novelas futuristas y *prequels* de *Hamlet*– vuelve a mostrar al escritor en su más clásico territorio: doce relatos de esos que va publicando sin prisa ni pausa en la revista *The New Yorker* y afines, potenciados por una de esas sorpresas que, por esperadas, no pierden su capacidad de impacto y que separan a *Licks of Love* de la categoría "otro libro de cuentos de John Updike". Desde 1960 –fecha en que Updike inauguró la saga de Harry "Rabbit" Angstrom con *Corre, Conejo*– el escritor ha venido reencontrándose con este personaje, una vez cada diez años, utilizándolo como vehículo y lienzo para pintar la historia privada de los norteamericanos y la historia pública del país que disfrutan y padecen. "Rabbit Remembered" –la *nouvelle* de casi doscientas páginas que cierra *Licks of Love*– ofrece una interesante vuelta de tuerca a la hora del reencuentro: si en 1990, en las páginas finales de *Conejo en paz*, parecía haber llegado la muerte para Angstrom y una edición de la tetralogía para la Everyman's Library con esclarecedor prólogo de Updike hacía pensar en la clausura definitiva de una de las obras más importantes de la literatura de USA, "Rabbit Remembered" vuelve a mezclar, repartir y abrir el juego con el encuentro de los hijos dispersos de Angstrom, recordando con amor y sordidez al campeón caído que, en sus memorias, vuelve a ponerse de pie. Hasta la vista, *baby*.

RODRIGO FRESÁN

Cuentos chinos



CUENTOS EXTRAORDINARIOS DE LA CHINA MEDIEVAL
Gan Bao
ed. y trad. de Yao Ning y Gabriel García Noblejas
Ediciones Lengua de Trapo/ Océano
Madrid, 2000
150 páginas $ 18

POR GUILLERMO SACCOMANNO Una posible primera pregunta que se plantea frente a esta selección narrativa del *Soushenji* es cómo se lee hoy en Occidente todo material procedente de la amplia e inabarcable literatura oriental. Quizá haya algunas aproximaciones válidas. Una podría consistir en los rescates de cierto aura poética de parte de Brecht: lo que va desde las pequeñas fábulas de *El señor Keuner*, emulando los koan zen, hasta el célebre poema "Leyenda sobre el origen del libro *Tao Te King*, dictado por Lao Tsé en el camino del exilio". Si a Brecht le importaba esta literatura se debía al empleo pedagógico de la parábola y también a la puesta en crisis de la concepción romántica de autoría como propiedad privada. El impacto de lo oriental fue una marca no menos considerable en la literatura *beat* norteamericana (Kerouac & Co.), aplicada como mística de la libertad. No menos fuerte fue el efecto ejercido en la narrativa de Salinger, el especialista en problemas de adolescencia que entendió el zen como etapa superior de la pureza. Más acá, esta literatura, con sus epifanías, deslumbró a Borges, quien encontró recetas para la construcción de argumentos y la creación de haikus, esa forma tan estricta en su brevedad como ambiciosa en su objetivo de producir nada menos que una revelación. Malversada por el conductismo voluntarista de la *new age*, el problema de la narrativa como "enseñanza", casi una constante en la literatura oriental, ha confundido la dialéctica con paradoja.

Si esta *Antología del Soushenji* atrae entonces en más de un sentido es porque viene a plantear una lectura de asombros y a resignificar a la vez a una buena cantidad de escritores del siglo pasado, que detectaron en esta narrativa una fuente considerable de inspiración.

No se sabe demasiado de Gan Bao, el autor que compiló estos cuentos. Apenas se tiene conocimiento de que tuvo una cuna aristocrática, una destacable actividad pública en la dinastía Jin (265-420) y fue encargado del Departamento Imperial de Historia. En esta función recibió el pedido de escribir una historia de la dinastía. A Gan Bao se le atribuyen diez capítulos del *Libro de los cambios* (más famoso como *I Ching*), el *Libro de los ritos de la dinastía Zhou* y las addendas biográficas al *Clásico de primavera*. De esta producción, perdida en su totalidad, perduró sólo el *Soushenji*, recopilación de mitos y leyendas fantásticas, una obra vastísima, cifrada en cuatrocientos sesenta y cuatro textos, de los que esta selección presenta ochenta y tres. El criterio selectivo es atinado: evita una repetición de tramas que volvería monótona la aproximación.

Perros que hablan vaticinando desgracias, jinetes decapitados retornando a sus fortalezas, amantes y maridos que vuelven de la tumba para hacer el amor a sus mujeres, insectos que favorecen la recuperación de fortunas, teorías sobre platos mágicos y la movilidad de las montañas son solamente algunas de las situaciones que estos cuentos desarrollan con una parquedad notable –soporte firme de una potencia expresiva que prueba que menos es más– y que justifican el "extraordinario" del título. Y todo siempre en el marco de una cotidianidad donde lo sobrenatural se integra sin forzamientos.

Si la buena literatura fantástica suele apoyarse en el registro de lo cotidiano, haciendo que lo maravilloso estalle de modo verosímil, los cuentos del *Soushenji* cumplen eficazmente con esta ley. Gan Bao no compuso esta obra increíble con un afán literario sino notarial e investigativo. Buscó tanto en libros antiguos como en relatos orales de su estricta contemporaneidad. La noción de autor en tiempos de Gan Bao difería bastante de las diferenciaciones actuales entre un escritor de verdad y un burócrata de la literatura. En tiempos de Gan Bao, el autor podía prescindir tranquilamente de la originalidad como característica. Hubo artistas que firmaban una piedra encontrada en un monte. Y esa piedra se daba por escultura (cualquier semejanza con una instalación de vanguardia no es pura coincidencia, sino agotamiento de recursos).

Gan Bao, en su trabajo de campo, fue consciente de las modificaciones sociales e ideológicas de su época. En el *Soushenji* se incluyen el debilitamiento del confucionismo como patrón moral de los poderes centrales, la incorporación de religiones extranjeras con ruedas y mandalas que se corporiza en el budismo, la revitalización del taoísmo entendido como doctrina oscura que genera obras artísticas importantes y, finalmente, la escuela cosmológica –denominada también del "yin" y el "yang"– con sus médicos, botánicos, quiromantes y astrólogos. Gan Bao tomó textos de aquí y allá, reunió mitos y leyendas con obsesión acumuladora. Y el resultado maravilloso fue el *Soushenji*, una arqueología regocijante que es una y varias a la vez.♣

EL EXTRANJERO

LICKS OF LOVE
JOHN UPDIKE
Alfred Knopf
Nueva York, 2000
360 págs. $ 25

El tiempo pasa y cada cual atiende su juego. La publicación de una reciente biografía de Saul Bellow firmada por James Atlas ha servido, entre otras cosas, para clarificar el estado y la situación de los superhéroes de la literatura norteamericana. Así, Bellow se ha convertido en un amargo apocalíptico (un Sabato con talento, digamos); Norman Mailer en una especie de perpetuo e impredecible adolescente; Gore Vidal aparece como una suerte de mix entre Valmont y Madame de Merteuil; Philip Roth es un milagro cada vez más poderoso, cuyo talento parece no tener límites y, por supuesto, John Updike siempre sonriendo y publicando –mínimo– un libro al año –novela, cuentos, ensayo, no importa qué– con un nivel de calidad parejo y siempre alto. Son muchos los que lo odian por su puntual prolijidad, por su talento a la hora de un naturalismo que combina la elegancia de un retratista con la bestialidad de un rayo X, por hacer cada vez mejor lo que mejor hace. Con su cara de pájaro y su sonrisa ancha, Updike es un mix entre el fulminante Nexus 6 de *Blade Runner* y el Arnold bueno y metálico de *Terminator 2*: lírico, implacable y sentimental. *Licks of Love* –luego de un período un tanto experimental con novelas futuristas y *prequels* de *Hamlet*– vuelve a mostrar al escritor en su más clásico territorio: doce relatos de esos que va publicando sin prisa ni pausa en la revista *The New Yorker* y afines, potenciados por una de esas sorpresas que, por esperadas, no pierden su capacidad de impacto y que separan a *Licks of Love* de la categoría "otro libro de cuentos de John Updike". Desde 1960 –fecha en que Updike inauguró la saga de Harry "Rabbit" Angstrom con *Corre, Conejo*– el escritor ha venido reencontrándose con este personaje, una vez cada diez años, utilizándolo como vehículo y lienzo para pintar la historia privada de los norteamericanos y la historia pública del país que disfrutan y padecen. "Rabbit Remembered" –la *nouvelle* de casi doscientas páginas que cierra *Licks of Love*– ofrece una interesante vuelta de tuerca a la hora del reencuentro: si en 1990, en las páginas finales de *Conejo en paz*, parecía haber llegado la muerte para Angstrom y una edición de la tetralogía para la Everyman's Library con esclarecedor prólogo de Updike hacía pensar en la clausura definitiva de una de las obras más importantes de la literatura de USA, "Rabbit Remembered" vuelve a mezclar, repartir y abrir el juego con el encuentro de los hijos dispersos de Angstrom, recordando con amor y sordidez al campeón caído que, en sus memorias, vuelve a ponerse de pie. Hasta la vista, *baby*.

RODRIGO FRESÁN



BOCA DE URNA

Los libros más vendidos de la semana en librería Galerna *de Liniers.*

FICCIÓN:

1. Harry Potter y la piedra filosofal
J. K. Rowling
(Emecé, $ 12)

2. Harry Potter y la cámara secreta
J. K. Rowling
(Emecé, $ 15)

3. Presentimientos
Sidney Sheldon
(Emecé, $ 18)

4. El alquimista
Paulo Coelho
(Planeta, $ 14)

5. Amarse con los ojos abiertos
Jorge Bucay
(Nuevo Extremo, $ 16)

NO FICCIÓN

1. Yo soy el Diego
Diego Armando Maradona
(Planeta, $15)

2. Quién se ha llevado mi queso
Spencer Johnson
(Urano, $ 10)

3. Horóscopo chino 2001
Ludovica Squirru
(Atlántida, $ 14)

4. Líbranos del mal
Víctor Sueiro
(Atlántida, $ 17)

5. La resistencia
Ernesto Sabato
(Seix-Barral, $ 15)

¿Por qué se venden estos libros?
"Libros como *Yo soy el Diego* o *La resistencia* de Sabato apuntan a un público de clase media, que es el que frecuenta nuestra librería. Los *Harry Potter* son un suceso mundial que gustan por igual a chicos y grandes. Sydney Sheldon es un clásico con su público garantizado", dice Mariano Fressoli, de Librería Galerna.

Apología de la pereza

Albert Cossery es, a sus 87 años, el último de los escritores míticos de Saint-Germain des Prés. Desde el hotel parisino que le ha servido de morada por más de medio siglo, el escritor de culto egipcio continúa urdiendo fábulas sobre un oriente mítico donde se cruzan mendigos filósofos, políticos corruptos y prostitutas adolescentes. Allí lo entrevistó *Radarlibros*.

POR ALEJO SCHAPIRE, DESDE PARÍS El hombre espera sentado frente al ventanal del lobby del Hotel La Louisiane, su domicilio desde hace 55 años. Sus pequeños ojos verdes contemplan divertidos los peatones corriendo bajo las primeras lluvias del otoño parisino. Erguido en el sofá, las manos apoyadas sobre una rodilla, vestido con un traje impecable que hace juego con su mirada, Albert Cossery respira un aire de monarca en el exilio. Sus labios apretados son una larga línea recta paralela a un mentón casi inexistente. Tiene la expresión serena de una esfinge. Sabe que es un mito; sus seguidores murmuran su nombre como un secreto snob, es el talismán que sella una profunda complicidad entre un grupo de lectores iniciados. El conserje del hotel confirma que la habitación número 58 oficia de Meca para peregrinos de todo el mundo que viajan para besar la mano del que les ha cambiado la vida. Lamenta que desde la operación haya tenido que restringir el acceso al cuarto. Dos años atrás, un cáncer de laringe privó a Cossery de sus cuerdas vocales. Entonces, cuando el anciano estrecha su mano firme de dedos largos, se lleva en un gesto lento y elegante la zurda a la garganta para excusarse por su mutismo. Su voz es un débil soplido que la boca se esfuerza por articular, volviéndose inteligible sólo intermitentemente. Y si su interlocutor no lo entiende, se exaspera y le arrebata la lapicera para repetirse con una letra estirada y prolija sobre un pedazo de papel. De todas formas no es necesario, el profeta ha dicho todo en sus ocho libros, en realidad uno solo: escribe siempre el mismo.

"No tengo casa, no tengo auto, no tengo tarjeta de crédito; lo único que tengo es mi cédula de identidad, y porque es obligatoria". A los 87 años, Cossery sostiene que, pese a no poseer más que su ropa, no necesita nada: "Cuando camino por la calle con las manos en los bolsillos, soy un rey". Se jacta de haber seguido el ejemplo de su padre –única persona que admira– y de no haber trabajado nunca, de no haber sido el esclavo de nadie. Y en su caso, la literatura está lejos de ser un trabajo (levanta un índice orgulloso): "Escribo una frase por día, ¡los buenos días!", especifica. Es un hombre que sabe tomarse su tiempo. La trillada imagen del escritor orfebre se aplica perfectamente a este asceta meticuloso. Tardó quince años en publicar su última novela. *Los colores de la infamia* (Ediciones Octaedro, 2000) entra en apenas 130 páginas, impresas con caracteres de un tamaño generalmente reservado al público infantil. ¿Por qué tan breve? "Porque en mis libros no hay relleno, no sobra ninguna frase".

Albert Cossery nació en El Cairo en 1913. Sin lujos, su familia vivía exclusivamente del arrendamiento de unas tierras. En su casa nadie se levantaba antes del mediodía, una costumbre que ha sabido perpetuar. En ese Egipto todavía francófono, el pequeño Albert aprendía la lengua de Molière con los jesuitas. Muy temprano, sus hermanos mayores, intelectuales, le contagiaron la adicción a los clásicos del siglo XIX: Stendhal, Dostoievsky, Melville. "A los diez años había leído lo que los demás leen a los veinte. Fue a esa edad que empecé a escribir novelas en francés. Pero en ese entonces no me preguntaba: ¿tengo que escribir en árabe o en francés? Esto no era un problema. Fue a partir de mis lecturas, de los libros que estaban en francés, que empecé a escribir y que seguí sin darme cuenta. No pensaba en que tenía una lengua materna, porque estaba subyugado por la literatura francesa".

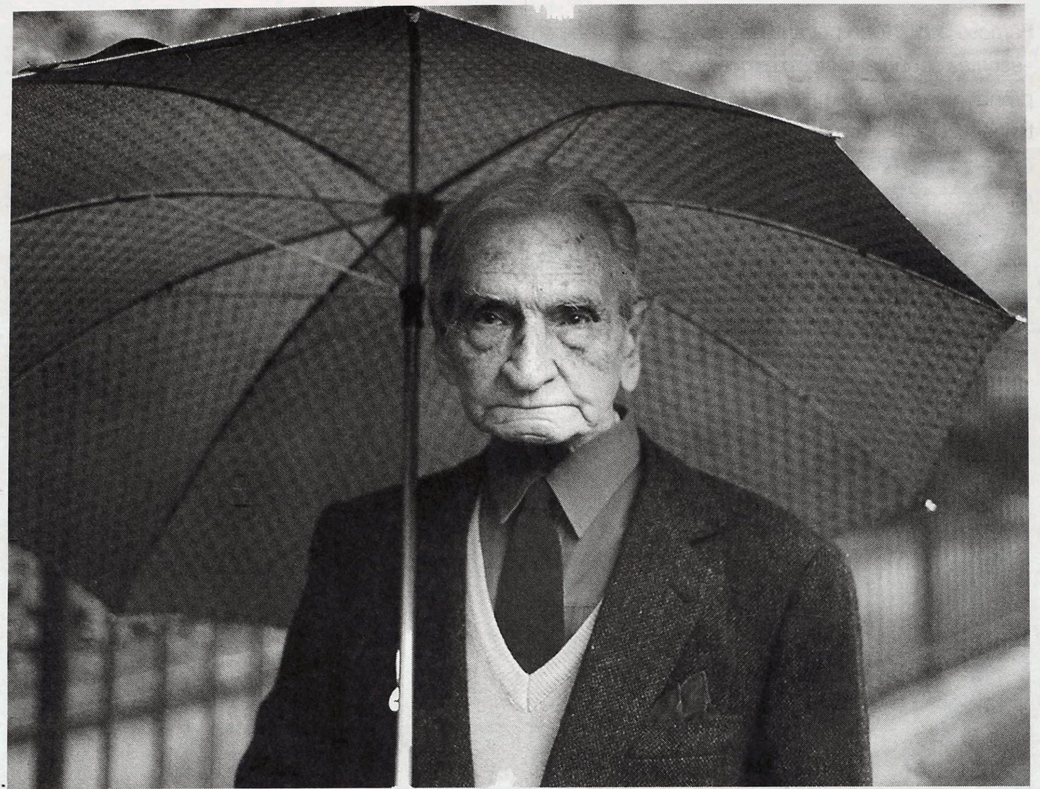
Durante la adolescencia empezó a aventurarse fuera del paraíso del Egipto de la burguesía –que hasta esa época no conocía los impuestos– para internarse en los barrios populares de la capital. Descubrió entonces el escándalo de la miseria extrema, la crueldad y los estragos de la injusticia social, pero también se le reveló un pueblo que sobrevive gracias al humor, que cada día inventa nuevos chistes para burlarse del poder, historias que en una tarde dan la vuelta a El Cairo. Pronto se hizo amigos entre ese pueblo pacífico pero orgulloso, donde el mendigo al que se le da una piastra la devuelve diciendo "No, cinco o nada". Su vocación literaria encontraba finalmente un cauce: "Me dije que si no escribía eso que estaba viendo era inútil escribir". Su odio visceral hacia el poder y su fascinación por sus nuevas amistades se transformaron en los principales motores de su obra. Cossery describe la lucha de clases (porque habla en estos términos) de su patria quimérica con un enfoque quizás demasiado binario, aunque sabe evitar la fácil trampa de la caricatura pintoresca o la demagogia populista. Sus fábulas tienen todos los ingredientes de la novela policial, un género que utiliza como una coartada, como un pretexto para pintar el fresco del *petit peuple*, la muchedumbre de harapientos que pueblan el Egipto milenario y polvoriento.

La prosa de Albert Cossery es minuciosa y florida, fluye con una gracia deliciosamente anticuada. La originalidad de su estilo es el resultado de un difícil ejercicio: escribir directamente en un francés extremadamente preciso y académico sobre el universo lingüístico oriental; se trata de traducir sin traicionar. "No inventé una lengua, pero inventé un estilo. Para recrear esta atmósfera egipcia y salvaje, se necesitaba un estilo". Cossery sólo escribe sobre un país que no pisa desde hace 35 años: "Me gusta inspirarme en mi país natal". No teme estar desfasado, afirma con solemnidad: "El Egipto está en mí".

MENDIGOS Y ORGULLOSOS

Los héroes de Cossery son aristócratas analfabetos, sin títulos nobiliarios ni dinero, que parecen haberse apropiado de esa cita de Julien Gracq ("¡Tantas manos para transformar este mundo y tan pocas miradas para contemplarlo!"). Son dandies indolentes que pasan el día sentados en los cafés de un Cairo caótico, lleno de polución, siempre a punto de derrumbarse, o de los somnolientos pueblos de provincia. Desde esta tribuna observan con ironía a políticos corruptos, especuladores inmobiliarios, comisarios paranoicos que huelen la conspiración por doquier, revolucionarios postergados, ladrones filósofos y prostitutas hasta ayer impúberes. Sus vagabundos se burlan de toda esta agitación absurda porque son libres, "han comprendido que renunciar a toda riqueza, a toda ambición los convierte en verdaderos señores". Y esta alegría distante, este desinterés por lo material, los convierte en seres sospechosos para las autoridades. La generación beat se rebelaba viajando incansablemente; los personajes de Cossery hacen la revolución al quedarse inmóviles.

El centro de la obra de Cossery es la apología del ascetismo y, sobre todo, de la haraganería, "porque la pereza es el tiempo de la reflexión". Su misión en la tierra: "Escribo para que, al día siguiente de haberme leído, mis lectores no vayan más a la oficina". Por eso Gohar, el profesor de filosofía de su obra maestra *Mendigos y Orgullosos* (Muchnik, 1998), decide abandonar su cátedra y sus pertenencias para vivir en la calle y llevar las cuentas de un burdel. Por eso el periodista panfletario Mehdat, en *Una conspiración de Saltimbanquis* (Muchnik, 1998), desconfía de su amigo Teymour, que ha partido para estudiar ingeniería a Occidente, hasta que éste finalmente le revela que no ha ido a la facultad, que sólo se ha divertido y que su diploma lo ha falsificado. La amistad está a salvo.



Algunos reconocerán en estos luminosos personajes que deambulan embriagados bajo el sol del Mediterráneo a parientes lejanos del dionisíaco Zorba de Nikos Kazantzaki, o de los excéntricos de *Esforzados*, de ese otro aristócrata, ese doble judío de Cossery, que era Albert Cohen. El egipcio no parece apreciar esta última analogía: "Él estaba con el sistema, yo estoy en contra", y golpea la mesa con el puño.

VIAN, QUENEAU, GIACOMETTI, SARTRE Sesenta años atrás, en 1940, el joven Cossery se alistaba en la Marina egipcia, "para ver la guerra de cerca". Resume entre aliviado y divertido: "No le disparé a nadie, pero otros me dispararon a mí". Su trabajo consistía al principio en cargar mercancías, más tarde transportaría a los pasajeros que huían de todos los países invadidos por Hitler, "israelitas, sobre todo".

En 1945, y luego de haber dado dos vueltas con la Marina, el joven escritor desembarcó en el París liberado para publicar su primer libro: la antología de cuentos *Los hombres olvidados de Dios* (Anaya y Mario Muchnik, 1996). Henry Miller se encargaría de su publicación en Estados Unidos. Para el autor de *Trópico de Cáncer*, de los escritores que conoce, "nadie describe de manera más conmovedora ni más implacable la existencia de las masas humanas oprimidas. Cossery alcanza abismos de desesperación, de envilecimiento y resignación que ni Gorki ni Dostoievsky han registrado".

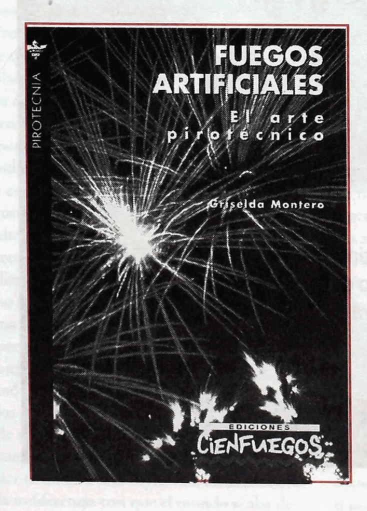
Al recordar sus primeros años franceses, Cossery evoca con nostalgia "El París de posguerra, el lugar donde había que estar". De día dormía. De noche frecuentaba Saint-Germain des Prés, el Barrio Latino, Montparnasse. Sus compañeros de juerga se llamaban Boris Vian, Raymond Queneau, Lawrence Durrell, Jean Genet, Juliette Gréco, Marcelo Mastroianni. Giacometti le regalaba cuadros y esculturas que el otro vendía al día siguiente para pagar el hotel ("¡Si los hubiese conservado, hoy sería millonario!"). Poco importaban las diferencias literarias con Albert Camus, se entendían muy bien cuando iban de levante. Con Sartre nunca se hablaron, pero se saludaban con la cabeza cuando se cruzaban en el café de Flore: "¡Estaba rodeado por las mujeres más feas del mundo!".

"He vivido en París como vivía en Egipto". Tal vez por eso ha podido mantenerse tanto tiempo lejos de sus raíces. Pero hoy le cuesta reconocer este Saint-Germain donde las librerías desaparecen para ser reemplazadas por sucursales de McDonald's, Gap o Armani. "*C'est fini*. Todo murió hace 20 años", sentencia afligido. Se siente cada vez más lejos de lo que lo rodea. En 1990 ganó el Premio de la Francofonía. Este año, el prestigioso Premio Mediterráneo. No le importa, no le interesa. Cuando ve que el que lo entrevista trajo su última novela publicada, la pide para echarle un vistazo; nunca había tenido en sus manos un ejemplar.

Cada día, cualquiera sea la estación, llueva o nieve, el huésped de la habitación número 58 sale a las dos de la tarde de su hotel y camina hasta su mesa del Café de Flore; luego se da una vuelta por el Jardín del Luxemburgo hasta las cuatro, cuando regresa a la Louisiane. En su patrulla cotidiana describe un triángulo, marca una geografía de ausencias. En cada paseo se confunde un poco más con las sombras de algunos de los espíritus más brillantes del siglo pasado. Albert Cossery es quizás el último ejemplar de una especie a punto de extinguirse.♣

CRÍTICA DE TAPAS

Nace una estrella



POR D.L. La "Colección Pirotecnia" dirigida por Luis Borca para Ediciones Cienfuegos acaba de lanzar su primera "bengala": *Fuegos artificiales. El arte pirotécnico* de Griselda Montero. De la autora no se suministra demasiada información, pero de su prosa se deduce que, como a casi todos nosotros, le gustan los fuegos de artificio. Del director de la "Colección Pirotecnia", en cambio, sabemos que es presidente de la compañía que fabrica, importa y distribuye artículos pirotécnicos y realiza espectáculos de fuegos artificiales y que, naturalmente, lleva el mismo nombre de la editorial. Así como no todo lo que reluce en el cielo es una cañita voladora, no todo lo que viene encuadernado es un libro. La redundante invocación del objeto libro ("ediciones", "colección") que desde la tapa se realiza, seguramente tiene que ver con la exención del Impuesto al Valor Agregado del que inexplicablemente sigue gozando esta mercadería. *Fuegos artificiales...* parece, más bien, un catálogo de materiales y efectos lumínicos ("Tipos de productos", "Tipos de shows", "Plan de tiro" son los nombres de algunos "capítulos") destinado antes a las personas involucradas en el montaje de los espectáculos pirotécnicos que al público en general.

La tapa, además de las redundancias antes señaladas, incurre en otras infelicidades. Lo que se pretende mostrar es un estallido de lo que el mismo "libro" denomina "efecto de crisantemos". Pero la fotografía ha sido tan (mal) manipulada (¡demasiado sharpen!) que los haces de luz parecen más bien tubos de goma. Triste transformación de la delicadeza lumínica y, ay, tristísimo devenir de cualquier cosa en libro.

EN OBRA



El escritor mexicano Ignacio Padilla, autor de *Amphitryon*, ganador del Premio Primavera de España, reconoce haber tenido un año difícil para emprender nuevas obras, ya que los viajes de presentación de su última novela ocuparon casi todo su tiempo.

Sin embargo, *Amphitryon* irrumpió en medio de un proyecto que viene trabajando desde hace años: una iconografía del infierno. "Llevo trabajando hace muchos años en esta novela sobre el infierno. He llegado a pensar que probablemente sea la novela que nunca escriba, porque siempre estoy trabajando en ella y aparece un proyecto de libros de cuentos, un guión cinematográfico, otra novela".

Planteado ya en su adolescencia, el proyecto infernal de novela infernal surge del impacto que le causó una de las ilustraciones de Gustav Doré al Sexto Círculo del "Infierno" de Dante. "Desde entonces he reflexionado siempre sobre la culpa y el remordimiento, con miras a escribir esta novela". Aunque esta novela lleva ya veinte años de gestación, dice Padilla, "me consuela pensar que García Márquez tardó 17 en empezar a escribir". Y se consuela, también, recordando que un escritor escribe siempre sobre las mismas obsesiones: "Más allá de que varíen el estilo, el aliento o los temas, la ambición de cada una de las novelas viene de la infancia profunda. Creo que uno va buscando a lo largo del tiempo el momento justo para escribir una serie de novelas que están destinadas a uno desde antes del nacimiento". El escritor afirma claramente su intención de acabar con este antiguo proyecto, aunque no se imagina el momento exacto en el cual la va a concluir. "Supuestamente debería tardar lo que tardo en escribir una novela, que son dos o tres años, pero como llevo ya veinte escribiendo ésta, pues puede ser que pasen otros veinte, no lo sé. Quizá se convierta en un proyecto utópico o mitológico, como la novela *La cordillera* que Juan Rulfo nunca llegó a escribir, aunque la anunció durante los últimos treinta años de su vida".

MAURICIO BACHETTI

ÚLTIMO AVISO

Algunos libros de noviembre para no olvidar

BALLENA *Paul Gadenne (Andrés Bello)* "Gadenne, olvidándose de sus meditaciones literario-morales, toma partido por la narración y consigue el efecto fascinante de una historia de vida contada como en voz baja, casi en clave flaubertiana". **GUILLERMO SACCOMANNO**

EL VIAJE QUE NUNCA TERMINA: CORRESPONDENCIA (1926-1957) *Malcolm Lowry (Tusquets)* "Las cartas de Lowry demuestran que, si cuando bebía era un borracho, cuando escribía era un escritor. A diferencia de otros epistolarios, el suyo parece haber anticipado, desde la primera línea, que su destino sería la publicación". **SERGIO DI NUCCI**

RISA EN LA OSCURIDAD *Vladimir Nabokov (Anagrama)* "Alguien nos susurra chistes al oído y los escuchamos con el interés que le prestamos a un chiste, cuando de pronto comenzamos a enhebrar las anécdotas y descubrimos que estamos frente a una novela-cuento, compacta, ya instalada en nuestra memoria". **MARCELO BIRMAJER**

RUTAS PARA CUATRO VIAJERAS *Gabriel Lerman (Simurg)* "Con versiones rotas de una sociedad fragmentada, Lerman logró dotar a su personaje de una voz propia, pero a la vez plantear una cuestión específica de la narrativa de mujeres: construyó una femineidad compleja, verosímil y a la vez literaria". **CLAUDIO ZEIGER**

INTERVENCIONES

Famoso sobre todo por sus dos novelas, *Ampliación del campo de batalla* y *Las partículas elementales* –escritas según el método expuesto en *Seguir vivo*–, Michel Houellebecq ha publicado también dos sorprendentes libros de poemas (*La búsqueda de la felicidad* y *El sentido de la lucha*), realizado cortometrajes ("Estoy seguro de que en algún momento tendré que volver a las imágenes") y grabado un disco de canciones (*Presencia humana*). Estas *Intervenciones* que Anagrama publica ahora con el título *El mundo como supermercado* lo confirman como uno de los más lúcidos intelectuales contemporáneos.

En las aguas heladas del cálculo egoísta

POR DANIEL LINK Baudelaire escribió la mejor defensa del realismo que nunca se haya escrito: para el más célebre cultor del *art pour l'art* (pero no el mejor, que sigue siendo Rubén Darío), lo moderno es una mitad del arte, cuya otra mitad es la belleza. La frase escrita por Baudelaire en *El pintor de la vida moderna* (el pintor *moderno* de la vida sería exactamente otra cosa: el vanguardismo), que Walter Benjamin y Theodor W. Adorno no han hecho sino parafrasear, explica esa relación de exterioridad entre la modernidad y la novela realista, incansable perseguidora de "lo nuevo" para intentar volverlo materia novelesca –en principio– y, en última instancia, explicarlo.



La obligación del arte (de acuerdo con el precepto baudelaireano) es dotar de eternidad –de trascendencia– a lo moderno, que por su propia dinámica (su velocidad, su vértigo y su caducidad) es siempre víctima de envejecimiento prematuro. Ese hueco incómodo que constituyen las escasas (y a menudo tontas) observaciones teóricas de Marx sobre el arte sólo puede llenarse a partir de las teorías de Baudelaire, que inauguran una línea de interpretación "baudelaireana-marxista" de los fenómenos estéticos respecto de la cual Michel Houellebecq es su último y grandioso representante.

La costura que une estos dos sistemas aparentemente enemigos (la teoría crítica de la sociedad y la estética de *l'art pour l'art*) es un *radical rechazo del presente tal como es*. No otra cosa viene a decirnos Houellebecq en todas y cada una de las intervenciones recopiladas en *El mundo como supermercado*. Repetidamente acusado de pesimista cultural, Houellebecq confirma ese diagnóstico ("Vamos hacia el desastre guiados por una imagen falsa del mundo. Lo único que realmente puede mantenernos con vida es el sentido del deber", dice en este libro), al mismo tiempo que abomina igualmente de la *novela de mercado* ("prisionera de un sofocante estudio de comportamientos") y de la prosa experimental ("nunca he podido asistir sin que se me encoja el corazón al derroche de técnicas de tal o cual formalista Minuit para un resultado final tan pobre").

Una forma "superior" de realismo (crítico hasta la desesperanza) parecería ser lo que propone Houellebecq, fundando sus reclamos en Baudelaire, Marx (sobre todo en el que escribe "el triunfo de la burguesía ha ahogado los estremecimientos sagrados del éxtasis religioso, del entusiasmo caballeresco y del sentimentalismo barato en las aguas heladas del cálculo egoísta") y Schopenhauer (de cuya frase, "La primera, y casi la única condición de un buen estilo es tener algo que decir", Houellebecq se declara seguidor). Se trata, pues, de devolver a las representaciones del mundo todo su poder crítico y trágico a través "de dos enfoques complementarios: el patético y el clínico. Por un lado la disección, el análisis frío, el sentido del humor; por otro, la participación emotiva y lírica".

Allí están las novelas y los libros de poemas de Houellebecq para verificar hasta qué punto cumple con este programa que pretende devolverle a la literatura alguna forma de eficacia. Detengámonos, por el momento, en las intervenciones reunidas en *El mundo como supermercado*. Hay entrevistas, soberbias viñetas narrativas (agrupadas bajo el título "Tiempos muertos"), un poema para una instalación, un largo ensayo, "Aproximaciones al desarraigo" (que tal vez constituya la mirada más aguda e implacable sobre el final de los años 90) y una serie de intervenciones cortas y de una densidad conceptual que sólo puede compararse a los mejores momentos de los más grandes cultores del fragmento (Walter Benjamin, Jorge Luis Borges, Roland Barthes): "Jacques Prevert es un imbécil" encabeza estratégicamente esa lista.

Para Houellebecq, queda dicho, el mundo es espantoso tal cual es. Esa verdad sencilla no necesita de mayores demostraciones: "Las sociedades animales y humanas establecen diversos sistemas de diferenciación jerárquica, que pueden basarse en el nacimiento (la aristocracia), la fortuna, la belleza, la fuerza física, la inteligencia, el talento... Todos estos criterios me parecen igualmente despreciables y los rechazo; la única superioridad que reconozco es la bondad. Actualmente nos movemos en un sistema de dos dimensiones: la atracción erótica y el dinero. El resto, la felicidad y la infelicidad de la gente, deriva de ahí. Para mí no se trata en absoluto de una teoría: es cierto que vivimos en una sociedad simple, así que estas pocas frases bastan para dar una descripción completa".

Contra un mundo así definido (y con sus agentes del mal bien localizados: la publicidad, la cosmovisión *new age*, los medios masivos de comunicación), Houellebecq reivindica unas cuantas verdades a la vez sencillas y misteriosas: "No me parece sensato empeñarse durante más tiempo en el sufrimiento y en el mal. Hace cinco siglos que la idea del yo domina el mundo; ya es hora de tomar otro camino"; "Es posible que la masculinidad sea un paréntesis en la historia de la humanidad; un desgraciado paréntesis"; "Algunos seres con valores desviados siguen asociando la sexualidad y el amor". Cada cual sabrá qué frase de Houellebecq lo interpela particularmente, pero nadie podrá declararse "indiferente" en relación con todas ellas.

A la pregunta sobre el papel de la literatura en un mundo vacío de sentido moral como el nuestro, el intelectual responde: "Un papel penoso, en cualquier caso. Dado el discurso casi de cuento de hadas de los medios de comunicación, es fácil hacer gala de cualidades literarias desarrollando la ironía, la negatividad, el cinismo. Pero cuando uno quiere superar el cinismo, las cosas se ponen muy difíciles. Si alguien consigue desarrollar en la actualidad un discurso que sea a la vez honesto y positivo, modificará la historia del mundo". A juzgar por estas intervenciones, uno de ésos parece ser Houellebecq (1958), nuestro contemporáneo.♣